

Бојан Жикић

*Одељење за етнологију и антропологију
Филозофски факултет, Универзитет у Београду
bzikic@f.bg.ac.rs*

„Нема лека (у) Галаду“: начини остваривања културне комуникације књигом „Мрачна кула“ Стивена Кинга*

Апстракт: У раду се разматрају три културна комуникативна аспекта књижевног серијала „Мрачна кула“ Стивена Кинга: књижевна традиција, књижевни жанр и порука. Говорећи о прва два аспекта, серијал комуницира ауторовим уобличавањем текстуалне целине према књижевној форми бајке, као и тиме што грађењем наративних мотива успоставља сопствену везу са некима од класичних дела енглеске и европске књижевности. Сврха тога је упућивање на идеју да дати књижевни серијал треба посматрати као део енглеске књижевности, односно енглеске књижевне традиције. Форма бајке у функцији је категорисања књижевне форме унутар дате књижевне традиције. Трећи аспект којим серијал комуницира намењен је друштвеном контексту у којем је настао и њиме се успостављају паралеле између стања друштвене стабилности и нестабилности, поретка и хаоса, целовитости и распада у два основна света у којем се одвија радња серијала, збиља постојећем и ономе главног јунака. Циљ му је да нагласи одговорност појединца за функционисање друштва, пошто друштво представља консензуалну заједницу појединаца.

Кључне речи: културна комуникација, Стивен Кинг, „Мрачна кула“, бајка (Проп), енглеска књижевност, популарна култура, антропологија

“(...) tell me truly, I implore—
Is there—is there balm in Gilead? (...)”

E. A. Poe, *The Raven*, 15: 4–5

Увод

Популарна култура, а посебно америчка популарна култура, представља део предметног инвентара етнологије и антропологије у Србији већ неколико деценија: не можемо разумети неке појаве из овдашњег свакодневног живота, баш као ни одређене глобалне тенденције света којем наша локал-

¹ Резултат рада на пројекту МПНТР РС 177018.

ност припада, уколико нисмо у стању да схватимо начине и значења који посредују непрестаној културној промени, односно растакању једних и установљавању других образаца економских, друштвених, правних па чак и етичких вредности (Žikić i Milenković 2019). Културне норме, односно одговарајући дискурси, на пример о телесности и родности, породичним односима и одрастању, привређивању и богаћењу, у нашој средини обликују се временом према таквим дискурсима који се сматрају „глобалним“, а у ствари махом потичу из северноамеричког социокултурног контекста, до нас доспевајући – и целог света, уосталом – често посредством видова популарне културе (в. нпр. Antonijević 2008; Vasić 2012; Gavrilović 2011; Kovačević 2006, 2007a, 2007b; Žikić 2007).

Природа популарне културе, међутим, таква је да је суштински надкултурна, што је последица тога да комуникација која се остварује њоме није једносмерна (Žikić 2012). Проучавање популарне културе, отуда, доприноси увек бољем схватању културних идентитета у целини, пошто може да покаже различите изходне културне традиције неке њене форме, с једне стране, док с друге стране чини јаснијим то да културна локалност не представља препреку разумевању како дате форме, тако и елемената различитих културних традиција обухваћених њом. Овдашње антрополошко бављење популарном културом јесте бављење културном комуникацијом, пре свега (упор. Žikić 2010). Исход такве комуникације, па самим тим и најчешћи предмет датих истраживања, јесте порука, односно тумачење значења које се преноси неким конкретним културним медијем.

Тако схваћена порука, као основни исход и циљ процеса културне комуникације, не мора бити нешто јединствено: не ради се само о томе да неко дело може бити вишезначно у погледу друштвених ставова или културних вредности, него о томе да може постојати – односно да најчешће постоји – више од једног аспекта процеса комуникације. Истина је да нас културна значења занимају више од неких других комуникативних аспеката, али желимо ли да сазнамо нешто подробније о томе како функционише дата комуникација, заправо, треба да обратимо пажњу и на друге аспекте. Пример који сам изабрао за такву врсту анализе јесте „Мрачна кула“ Стивена Кинга. Намера ми је да размотрим начин на који се њоме остварује културна комуникација². То ћу учинити бавећи се оним комуникативним аспектима које сам уочио – што не искључује да их има још – а који се односе на књи-

¹ Да не буде забуне, свака јавна комуникација јесте културна комуникација: управо ауторско стваралаштво мора поседовати културну компетенцију за оперисање симболима и знацима којима се одвија комуникација, односно такву за коју претпостављају да ће резонovati са сличном културном компетенцијом претпостављене публике (в. нпр. Žikić 2010, 19–21).

жевне традиције и мотиве схваћене у смислу *културне* традиције, функционисање серијала као одређеног књижевног жанра, и наравно, могућу поруку (једну од многих) – проистеклу из културне локалности аутора³.

„Мрачна кула“: наративни сиже серијала

„Мрачна кула“ представља серијал од седам књига Стивена Кинга, објављених у периоду од 1982. до 2004. године⁴. Серијал је посвећен потрази Роланда Десчејна од Гилеада⁵ за објектом из наслова, који представља неку врсту материјалног, функционалног и симболичког стожера светова космоса схваћеног као мултиверзум. Роланд, чија потрага се одвија највећим делом у Средњем свету, јесте *револвераши*, што у датом свету представља истовремено занимање и функцију. Роландов свет уништен је у великој

³ Свестан сам тога да сам се определио за ограничен број тема из романа серијала у бављењу културном поруком – тако да је не треба сматрати апсолутно и једино могућим комуникативним значењским исходом; можете замислити колика би била дужина текста да сам узео у обзир само још коју тему више. Ј

⁴ Односи се на хронолошки след објављивања романа серијала, којем одговара логички наративни след њихове радње. Постоји још један кратки роман, „Ветар кроз кључаоницу“, објављен 2012. године (код нас се појавио исте године у издању *Вулкан* издаваштва), у којем главни јунак приповеда свом *ка-тету* један догађај из младости док чекају да прође невреме и наставе поход ка Мрачној кули. Поред њега, Кинг је објавио причу „Сестрице из Елурије“ 1998. године (код нас објављена у *Монолиту* 10, 2002. године и у поновљеном издању истог алманаха 2019. године), у којој се приказује још један догађај из Роландове младости, након дешавања у Мехису, а знатно пре него што ће почети приповест која тече од романа „Револвераши“ до романа „Мрачна кула“. Осим тих, накнадно објављених, дела постоји читав низ графичких романа у којима се обрађују неки од догађаја који се спомињу у серијалу – попут битке на Јерихонском брду и погибије чланова првог Роландовог ка-тета, видео-игре, истоимени филм из 2017. године, као и „роман за децу“ (Кингова ознака) који је Кинг написао о једном од антагониста из „Пустара“ под псеудонимом Берил Еванс. Овај рад посвећен је оригиналном серијалу.

⁵ У оригиналу: Roland Deschain; све патрониме и топониме навео сам према преовлађујућем начину прилагођавања нашој ортографији у преводима романа серијала, или према преовлађујућим преводима (нека од тих прилагођавања, односно превода, разликују се у зависности од тога ко је преводио појединачни роман, пошто је било више преводилаца). Изузетак од тога представља топоним *Галад*, који користим уместо онога присутног код свих преводилаца романа серијала, „Гилеад“, пошто сматрам да припада норми и стандарду српског књижевног језика самим тим што је присутан у нашем језику у скоро век и по превођења различитих дела са различитих језика, од Ђуре Даничића, преко Трифуна Ђукића, до Горана Капетановића на пример.

мери: друштвени поредак распао се након грађанског рата⁶, технологија индустријског и постиндустријског типа била је већим делом изгубљена још у време постојања његове земље, Галада, а сада је рудиментарна, док су становништво и живи свет у целини десетковани заразним болестима или радијацијом.

Револвераши су представљали неку врсту племства Средњег света, слично средњевековној феудалној аристократији: осим тога што су једини имали право да носе револвере у свету у којем је постојало само хладно оружје, били су ратници, државоуправитељи, дипломате, законодавци и судије. Њихов задатак састојао се од одржавања реда и поретка, што у датом случају није имало само моралну или државноправну конотацију, већ и онтолошку, пошто је њихов свет био вазда суочен са претњама сила зла које су тежиле (у прошлости тог света, али и кроз читав серијал) уништењу људског постојања⁷. Први револвераш био је Артур Елд⁸, ујединитељ света распарчаног након претходне ратне катастрофе (у којој је, имплицирано је, нестала ранија људска напредна цивилизација) и творац поретка у којем је одрастао Роланд.

Роланд се појављује у серијалу не само као последњи револвераш, већ и као последњи од лозе Елдове. Његови непријатељи су сви они чије су активности допринеле пропасти Галада и Средњег света⁹ и на крају су

⁶ У суштини – а како се то дешавало често и у повести нашег света – Галад је уништен у револуцији која то није била, која је вођена по принципу да је све дозвољено што је у корист преврата, на чијем челу је стајао Фарсон, човек називан од стране његових присталица Добрим човеком, а који је имао све особине злог диктатора, и која није донела ничег доброг никоме (King 2005a). У доцнијим романима серијала имплицирано је да је иза револуције стајала агентура Гримизног краља, односно да је она била део општег плана за уништење људског постојања.

⁷ Кинг не развија детаљно ту идеју, али напомиње да је пре физичког устројства Средњег света у којем се одвија радња, уључујући ту и постојање људи, тај свет био у нечему налик на стање такозваног првог бујона, Прима, с тим што су потоњи чинили различити чудовишни облици живота, нејасно у којој мери материјални или нематеријални, који су се морали повићи онда када је свет установљен у датом облику, али су њихове еманације остале у виду различитих злодуха и сличних бестелесних бића, или чудовишта која обитавају у подземљу света, а која су сва имала некакав делатни потенцијал у физичком свету, одакле је у њему магија постојала од памтивека до дешавања у серијалу, пружајући могућност различитим субјектима да овладају и користе се њом, као што је то био случај са Гримизним краљем.

⁸ Чији лик и делимично приповест која је повезана са њим су уобличени по узору на артуријанске легенде нашег света.

⁹ Односи се на људе који су учествовали у Фарсоновој побуни, на оне који су је инспирисали, попут Човека у црном, Валтера, али и на све друге актере умешане на овај или онај начин у побуну, од сеоских чаробница до злодуха (King 2004c, 2005a). У доцнијим романима појавиће се још људских и нељудских актера који

сви означени као они који служе Гримизном краљу, хуманоидном арахниду натприродних способности, чији је циљ да замени постојећи живот у космосу неким својим стварањем, створењима и твари (не описује се конкретно), а да би то урадио мора да загосподари Мрачном кулом, исходиштем свих светова. Роланд се током вишевековног живота¹⁰ суочава са низом сарадника и слуга Гримизног краља, од којих су неки обични људи, неки људи са натприродним способностима, а неки нељудска интелигентна бића. Његов животни пут, од тренутка када постаје револвераш до онога у којем улази у Мрачну кулу, низ је окршаја са непријатељима у којима губи оне који су му најближи, што је цена за његово постојање, мада неравномерно, приближавање циљу потраге.

Последњи револвераш је усамљеник опседнут својим самонаметнутим задатком. Почетни и завршни део његове потраге, међутим, одвија се уз помоћ *ка-тета*, групе људи судбински и пријатељски уједињених неким циљем. Први *ка-тет* чине његови другови из детињства, који гину у последњем боју пред пад Галада, док други, онај из наративне садашњости серијала, чине три особе из нашег света¹¹, сви из Њујорка: Еди Дин, хероински зависник из 1980-их; Одета Холмс/ Сузана Дин, безнога наследница индустрије денталних производа из 1960-их; и Џејк Чејмберс, десетогодишњи¹² син медијског магната из 1970-их. Они бивају извучени из нашег света попут карата из шпила (како се и зове књига у којој се то дешава)¹³,

раде на уништељу Мрачне куле и Зрака – њених еманација, који представљају неку врсту духовно-енергетске основе устројства мултиверзума.

¹⁰ Постоји извесна недоследност у Роландовој старости. У оригиналном издању „Револвераша“, а на основу праћења датирања одређених дешавања, може се закључити да се ради о човеку раног средњег доба; у ревидираном издању из 2003. године то датирање се другачије форматира, међутим тако да се у наредним романима може доћи до тога да је стар триста или чак хиљада година, али је његово постојање у сваком случају означено као „вишевековно“, с тим што аутор никада не каже тачно, нити барем приближно тачно, колико је Роланд стар заправо.

¹¹ Пошто се ради о мултиверзуму, у романима серијала појављује се већи број светова који подсећају на наш, односно који се од њега разликују по ситуацијама, попут марки аутомобила или назива бејзбол клубова, али је наглашено да је од свих тих светова наш онај који је најбитнији и да једино у њему постоји коначност, то јест неповратност временског тока. То не значи, међутим, да неки или сви од ликова, који се појављују у серијалу а долазе из тог света, не могу постојати у другим световима, иако су „успут“ негде настрадали, тако да ће се Сузана на крају поново срести с Едијем и Џејком у неком од светова, у којем ће Џејк бити Едијев млађи брат.

¹² Слично Роландовом, и Џејков узраст варира, с тим што није јасно да ли на крају има 12, 13, или 14 година.

¹³ Њихов одабир није насумичан у потпуности: личности су им такве, односно поседују таква психофизичка, али и морална својства, као да су предодређени да

као судбински (*ка*) предодређени да буду Роландови помагачи у последњем делу потраге за Мрачном кулом¹⁴.

Њихова судбинска улога не састоји се само у томе да Роланду помажу у борби, комуникацији са другим људима, или превазилажењу различитих тешкоћа. Она је и у томе да их Роланд изгуби, као што је током живота губио све до којих му је стало. Као што је речено малопре, цена успеха потраге за стожером или исходиштем светова јесте губитак блиских особа. Пре него што стигне до Мрачне куле, револвераш ће изгубити сво троје: Едија у борбеном окршају, Џејк ће се свесно жртвовати да би спасао живот човека битног за успех потраге, Одету/ Сузану ће сам Роланд ослободити даље дужности и понудити јој да пређе у неки од светова налик ономе из којег је потекла. Роландова потрага окончаће се уништењем Гримизног краља и уласком у Мрачну кулу. У њој ће, пењући се, поново проживети дотадашњи живот пре него што доспе у последњу собу на врху куле, за коју ће се испоставити да на вратима има угравирано његово име. Након што ступи у ту собу наћи ће се тамо где је прва књига серијала и започела, тако да ће последња реченица последње књиге бити идентична првој реченици прве књиге: „Човек у црном бежао је кроз пустињу, а револвераш га је пратио“.

Садржај серијала, представљен на овакав начин¹⁵, у облику „и шта се онда десило“ уз неке основне контекстуалне податке, не може, наравно, да пружи целовиту слику о ономе о чему се пише у њему. Сврха му је да покаже како изгледају заплет и расплет, и то у виду линеарне нарације која је у романима, од којих се састоји, често временски и просторно измештена у односу на садашње време приповедања, да би се могла стећи најшира представа о томе о чему се ради у тим романима. Радња сваког романа знатно је сложенија, разуме се, и узима у обзир не само карактеризацију, мотивацију, унутрашњи живот и социјалне везе споменутих ликова (неки од њих, и поред великог значаја за општи наративни ток не појављују се уопште често, попут Гримизног краља, рецимо), већ и великог броја других ликова од којих многи имају битно место у одређеној књизи, или неком њеном делу. То се односи на протагонисте и антагонисте подједнако. Напокон, серијал јесте књижевни универзум, односно својеврсни мултиверзум, у којем се описују различити светови у све три временске одреднице, парадигматски одређени тако да подсећају на наш свет, Средњи свет, или неки трећи – не до краја и с мање детаља описан свет, а у свима њима живе људи и дру-

постану револверашу у Роландовом свету, иако не баратају оружјем нити борбеним техникама у сопственом свету.

¹⁴ У ствари, Роландових помагача има знато више, у свим световима кроз које пролази, а неки од њих споменути су даље у тексту.

¹⁵ Назовимо га „нужно сажетим“, пошто не мислим да детаљном препричавању неколико хиљада страница може да се нађе место у тексту овакве врсте.

га свесна бића у одређеним друштвеним, културним, економским, технолошким, религијским итд. условима који су културно-детерминативни за уобличавање њихових светоназора и понашања. Како није могуће бавити се свим тим стварима детаљно у тексту овакве врсте и обима, усредсредило сам се на оне од њих за које сматрам да доприносе највише оним комуникативним аспектима којима се бавим овде.

Кингова књижевност

За серијал „Мрачна кула“ може се рећи да, слично томе што предмет из наслова представља стожер светова у датом мултиверзуму, низ романа од којих се састоји представља својеврсни стожер Кинговог стваралаштва. Серијал обилује референцама на друга његова дела: с једне стране, њим су обухваћени различити наративни мотиви који се јављају појединачно у тим делима, попут рецимо пошаста, уклетих места или злостављања деце, а са друге стране – заплети и ликови из других дела имају битну улогу у „Мрачној кули“, тако да на пример главни антагониста из „Упоришта“, Рендал Флег, бива идентификован као Роландов непријатељ у неколико инкарнација – Човек у црном/ Валтер О’Дим/ Мартен/ Ричард Фенин; протагонста „Игре Дама у Атлантиди“, Братиган, појављује се као кључни помагач Роландовог *ка-тета* у једном сегменту (King 2008), док је други такав помагач и у другим романима (King 2006, 2007а), отац Калахан, свештеник који је изгубио веру у „Салемову“. На сличан начин могу се уочити референце на „То“, „Несаницу“, „Мобилни телефон“, „Далас 63“ и друге Кингове романе, новеле и приче.

„Мрачна кула“ представља, такође, парадигму Кинговог стваралаштва у категоријалном смислу. Показује се да га није једноставно разврстати у научну фантастику или хорор, рецимо – односно да дате одреднице представљају конституенте јединствене жанровске категорије, за шта Кингова дела представљају добар пример, али и указују на суштинску хибридноост мотива и стила тог писца, у којима се налазе елементи готичког романа, реализма, књижевног натурализма, романтизма, бајке итд (Žikić 2006; Strengell 2007, 255). Указује, међутим, и на његову тенденцију повезивања сопствене, у основи жанровске књижевности с оном академском. Његова дела представљају пример онога што се у америчкој теорији књижевности означава као постмодерни метод стварања – писање засновано на читању, поновном читању и поновном писању (поново) прочитаног. У питању је успостављање интра– и интертекстуалног односа тема, мотива и ликова, како према сопственом, тако и према стваралаштву других аутора, најчешће оних који су сврстани у академску књижевност (Strengell 2005; Sears 2011, 2, 4–5).

Сам Кинг навео је различите изворе као инспирацију за писање „Мрачне куле“: од Безименог револвераца којег тумачи Клинт Иствуд у шпагети-вестерн трилогији Серђа Леонеа, преко Куросавиних „Седам самураја“ и Толкиновог „Господара прстенова“, до романа Клифорда Симака „Прстен око сунца“ (King 2006, 356; 2005a, 6; 2004, 197). Онај којег је стално истицао и на који се позивао изнова у предговорима или поговорима појединачним романима о Мрачној кули, те га је дао у целини као додатак последњем и насловном роману серијала (King 2008, 645–652), можемо сматрати најважнијим у интертекстуалном повезивању с академским књижевним стваралаштвом. То је поема „Чајлд Роланд Мрачној кули стиже“ Роберта Браунинга из 1855. године¹⁶. У њој, у мистичној атмосфери беспућа и безнадежности, у неком читаоцима непознатом свету, јунак из наслова упућен је од стране непознатог, а могуће је неискреног и злобног човека, да лута пустопољинама у потрази за здањем из наслова, са циљем који није сасвим јасан и са ставом о животу који је песимистичан.

Овај сиже може да се доведе у везу са сижеом Кинговог серијала, међутим битније од тога јесте културолошко позиционирање поеме – и преко ње Кингових дела: на првом месту у енглеској и европској књижевности¹⁷, али и као средства преношења културно установљених и самим тим препознатих значења. У том смислу, повезивање са Браунинговом поемом омогућава комуницирање „Мрачне куле“ као дела енглеске или европске културне традиције, пошто се на тај начин успоставља одређени значењски и вредносни континуитет, што и јесте смисао посматрања нечега као традиције. Са своје стране, поема „Чајлд Роланд Мрачној кули стиже“ представља метонимијско исходиште Шекспировог „Краља Лира“, а преко њега енглеске народне књижевности, односно Ариостовог „Бесног Орланда“, те посредством њега француског народног¹⁸ пева „Песма о Роланду“ (упор. Shapiro 1975, 88; McAleer 2014, 58, 73).

Браунинг је насловио своју поему према њеним последњим стиховима, а они одговарају бесмисленим речима у четвртој сцени трећег чина које изговара Едгар од Глостера, прерушен у безумног Тома О’Бедлама, приликом сусрета са већ сумасишавшим Лиром као део свог претварања да је и он сам луд: „Витез Роланд у мрачну кулу дође; Гесло му је увек било: фуј, ој – са, Британца крв сам намирис’о ја“¹⁹ (Šekspir 1963). Шекспир се, са своје стране, у коришћењу баш тог израза, позивао на енглеску бајку

¹⁶ Поема је написана почетком 1852. године, в. Turner 1987.

¹⁷ Енглеском књижевношћу сматра се књижевност написана и објављена на енглеском језику, без обзира на етничко, културно или национално порекло аутора/ке.

¹⁸ „Народно“ значи неауторско.

¹⁹ У оригиналу: Child Roland to the dark tower came, His word was still “Fie, foh, and fum, I smell the blood of a British man”, односно у савременој језичкој редакцији: The young knight Roland came to the dark tower. He said, “Fee, fie, fo, fum, I

„Чајлд Роланд“, коју бисмо могли да преведемо као „Млади витез Роланд“, имајући у виду то, да израз „чајлд“ (код Шекспира *child*, а код Браунинга *childe*) води порекло од старонгелске речи којом је означаван „млади господар“, а да је у средњем веку том речју називан племићки син који се замомчио, али још није постао витез (Jacobs 1891; MacSweeney 1919). Средишњи мотив дате бајке – (витешка) потрага – одговара, опет, сижеима Браунингове поеме и Кинговог серијала: Роланд је Краљичино (у неким верзијама зове се Гвинерва, што имплицира да му је отац краљ Артур) најмлађе дете; креће у потрагу за сестром коју је магијом заробио Краљ Вилинске земље и држи је заточену у Мрачној кули, до које могу да допру само најхрабрији витезови у хришћанском свету. Роландова старија браћа прва крећу у потрагу, али и њих заробљава Краљ Вилинске земље. Роланд стиже до Мрачне куле и, избежавши магијску замку, побеђује Краља мачем свога оца, избавивши тако браћу и сестру (Jacobs 1890, 137–145).

Роланд не представља само име лика из различитих књижевних дела. То је својеврсни епоним витештва у западноевропској традицији, што значи да се према њему треба односити као према културном моделу. Претпоставка јесте да му је корен у „Песми о Роланду“ из једанаестог или дванаестог века²⁰, која говори о витешкој погибији највећих велможа Карла Великог, Роланда и Оливера, у борби против Сарацена (Pesma o Rolandu 1981). Дати спев посвећен је, дакле, рату хришћана против муслимана, у смислу рата верника против неверника, што је увек згодна метафора за даље концептуално развијање у борбу добра и зла, светлости и таме, Бога и ђавола итд. Тим спевом инспирисана је шеснаестовековна поема „Бесни Орландо“, у којој Орландо (то јест Роланд), најхрабрији и највећи ратник од свих паладина Карла Великог, губи разум због несужењене љубави и креће у рушилачки поход кроз Европу и Африку, док војске сараценског краља Африке прете да освоје хришћанску Европу. Када му се пронађе лек, Орландо побеђује сараценску војску и убија њиховог краља (Ariosto 1953)²¹.

Кинг се користи овом семантиком имена, звања и статуса *Роланда*: (млади) витез/ господар, у потрази је на посебном (светом?) задатку. Његов Роланд представа је свега тога: изгубљеног или прекинутог детињства

smell the blood of an Englishman.” Посебно означен део текста има импликације за даље разматрање онога чиме се бавим у овом делу рада.

²⁰ Спев је инспирисан битком код Ронсевоа (односно у истоименом кланцу), која се одиграла у стварности између побуњених Баска и снага Карла Великог у осмом веку.

²¹ Ариостово дело фантастично је само по себи: географија је нестварна, имена главних ликова већином су италијанска (укључујући и сараценског краља који се зове Аграманте), енглески краљ лети по свету на хипогрифу тражећи лека Орландовом безумљу, пронашавши га на Месецу, на који доспева ватреним кочијама пророка Илије.

младога велможе који издајом бива бачен, најпре, у сурови испит мушкости, односно зрелости, а затим и одбијен од родитељског дома, прво привремено, а потом и заувек, низом догађаја који су уследили свему томе, а у којима његов свет бива разрушен, те који креће у потрагу за стожером стварности, чиме – ако већ зна да не може довести ствари у првобитно стање – покушава да подари смисао свом животу и околностима које су довеле до тога да буде такав какав је, истовремено спасавајући свет. Тај свет схваћен је као људски свет, односно људско постојање са колико год је то могуће хуманистичким начелима и моралом, а циљ потраге може се посматрати истовремено као награда, искупљење и победа над злом.

У Кинговој „Мрачној кули“ могуће је пронаћи и непосредне мотиве присутне у неким од претходећих јој књижевних дела са „роландовском“ проблематиком. Тако, на пример, Роландово одбијање да дуне у рог и тако дозове главнину војске Карла Великог, те чињење тога тек након што је битка изгубљена да Сарацени не би изненадили главнину хришћанске војске и сатрли је у потпуности, затим Роландова погибија док дува у рог, претходно сведочећи погибији најбољег пријатеља, грофа Оливера, као и карактеризације њихових личности (каже се да је Оливер мудар, а Роланд срчан, обадвојица велики јунаци), представља јасан основ сцене битке на Јерихонском брду, у којој гине Роландов најбољи пријатељ, Кутберт (описан као промишљенији и мисаоно дубљи од висцералнијег Роланда), а Роланд губи рог Артура Елда (Pesma o Rolandu 1981, LXXXIII-LXXXVII, CXXIX-CXXX, CXXXII-CXXXIV, CL, CLI; King 2004a, b, c; 2005a, 2006). Слично томе, Орландо предводи битку на Лампедузи, али су му за физичко уништење сараценског краља неопходни Брандимарто и Оливер, онако како је Роланду у коначном окрушају са Гримизним краљем неопходан Патрик Данвил, или – Ариосто заљубљеност назива врстом лудила, што одговара Кинговој карактеризацији Роланда као неосетљивог на било шта осим онога што је у функцији извршења његовог задатка, а чему приступа често као да је опседнут њиме, што би било аналогно Ариостовом изједначавању заљубљености са лудилом (Ariosto 1953, 23: СIII-CXXXIV; King 2008). У оба класична дела, напосокон, јављају се мотиви спасавања света (хришћанство=свет) и групе људи који су у једном временском периоду уједињени судбински, пријатељски и сврсисходно, а што у Кинговом серијалу одговара установи *ка-тема*.

Присуство Браунингове поеме у романима „Мрачне куле“ непосредније је, такође, од саме форме потраге, или употребе одређених појмова. Идеје на којима је заснована – идеализам, песимизам и свет дат као свет представа, пре неголи физичких чињеница самих по себи, одговарају најпре битном својству културне личности Кинговог Роланда (идеалиста је зато што је тако научен, верује у добро као космичку категорију и тиме се руководи

догађаји доводе на крај повести, односно живот проистекао из њих баца га на крај света, у смислу краја постојања, а све то да би се омогућио наставак тог постојања, односно нови циклус потраге за крајем у смислу окончања таквог живота и таквог стања (King 2008).

Без обзира на све споменуте утицаје класичне или академске књижевности, „Мрачна кула“ и даље је производ жанровске књижевности: у њој су присутни фантастична и натприродна бића и догађаји, непостојећа технологија и немогући временски и физички парадокси. Неки од мотива који се појављују у том серијалу јасно су одређени као жанровски, било да се као одредница жанра узима „хорор“, „готика“, „фантастика“ или било шта друго. Такав је случај, рецимо, са пошастима које су уништиле Средњи свет (и алтернативну верзију нашег у „Упоришту“, на шта се такође реферише у „Мрачној кули“, King 2005a, b), а које означавају не само погрешну употребу науке у фиктивном наративу – и самим тим проблематизују страх од науке у стварном свету, већ указују на подударање пријемчивости за социјалну дезинтеграцију представљену фиктивним наративом и убеђеност да се живи у социокултурном окружењу сличних својстава (упор. Sartin 2019).

Попут других аутора жанровских остварења најшире означених изразом „научна фантастика, фантастика и хорор“, Кинг користи преплитање медицинских, технолошких и социјалних дискурса из стварности са културно форматираним страховима за грађење наративних мотива који учествују у целини приповести његовог дела. Такав је случај, на пример, са рађањем чудовишта: син Гримизног краља, Мордред, и сам хуманоидни арахнид натприродних моћи, не само што је зачет комбинацијом магије и употребе неке напредне технологије без непосредног учешћа његовог оца²³, већ му је за мајку изабрано бестелесно биће које је својевољно преузело тело и идентитет људске жене (King 2007a, b). Демонско зачеће, као и страх од тога да зачето дете може бити рођено тако да битно одступа од биолошких норми људског организма мотиви су који се јављају у жанровском стваралаштву и евроамеричком верском лудилу, подједнако, али често, без обзира на то што проистичу из стварних могућности да дете не буде рођено у складу са биолошким и културним очекивањима, бивају културно посматрани као кршење неке свете норме – најчешће везане за материнство, одакле се и каже да употреба таквих мотива у хорору представља грађење радње неког дела на ономе што антропологија види као кршење табуа (Magee 2016, 5; 125, Digioia 2017, 3–4, 37; Price 2004, 150).

Суштина онога што пишу Кинг и други жанровски ствараоци, односно онога шта *комуницирају* своју делима, јесте постојање извесне непојамности света и поред тога што нам он делује објашњено, барем са физичког, физиолошког или уопште узрочно-последичног становишта. Могућ-

²³ О чему ће бити речи касније у тексту.

ност сусрета са лавкрафтовским „ужасним и неизрецивим“ (упор. Lavkraft 1998) стварнија је него што би сугерисала перспектива по којој фикција хорора и научне фантастике, рецимо, јесте оно што је немогуће и што је онтолошки супротстављено стварности света у којем живимо: ратови, неизлечиве дуготрајне болести, етнички и верски погроми итд. показују да су оправдани страхови од страха који се сматрају незамисливим онда када нам такви догађаји изгледају далеки, па чак и немогући. Такве ствари, слично духовима у књижевним делима, доводе у питање постојаност стварности у којој живимо (Salomon 2002, 3, 8; Hansen 2004). Присуство чудовишта у одређеним пределима Средњег света, одатле, не појављује се као дагласовска земља у кухињи: она су на свом месту, вребају и оне који знају да су тамо и оне који то не слуте (King 2007b, 2008).

Серијал као бајка: „био једном млади витез Роланд...“

О жанру серијала „Мрачна кула“ може се говорити и онда када се он посматра изван перспективе дихотомије академска/жанровска књижевност. Примене ли се неке од, у овом тексту, раније споменутих карактеризација који о том серијалу, унутар књижевности као генеричког појма дате врсте стваралаштва, говоре као, на пример о фантастици, научној фантастици и хорору – попут таквих да је у питању узбудљива приповест о неobicним доживљајима у фантастичном свету који укључују натприродна бића, древна времена и многе авантуре, у којој се говори, у суштини, о одређеним животним проблемима и њиховом решавању²⁴, а од које читаоци очекују срећан завршетак, или барем такав који би могли да протумаче као некакву поуку, може се рећи да је књижевни жанр којем највише одговарају Кингови романи у оквиру датог серијала – бајка (упор. Trebješanin 1994; Trebješanin, Stajić i Jovanić 2013, 102–104). „Мрачна кула“ није бајка у оном смислу у којем су то српске народне или бајке браће Грим, наравно, али у смислу културне комуникације функционише на такав или барем сличан начин.

Посматрано са формалне стране, у „Мрачној кули“ се могу уочити, рецимо, већина функција ликова и самим тим происходећих одредби према Проповој анализи морфологије и структуре бајке (Propp 1982, 34–71). Неке од њих постоје у потпуности у односу на облик у којем их је формулисао Проп, неке постоје делимично или у измењеном облику у односу на Пропове формулације, док мањи део њих не постоји. Оне које постоје у

²⁴ Чему је посвећена анализа преосталог аспекта културне комуникације у овом тексту.

потпуности јесу I (Један од чланова породице удаљава се од куће, одредба удаљавање), VI (Противник покушава да превари своју жртву како би је освојио или овладао њеном имовином, одредба подвала), XI (Јунак напушта кућу, одредба одлазак), XIII (Јунак реагује на поступке будућег дариваоца, одредба јунакова реакција).

У Кинговим романима, то изгледа овако:

Роландов отац, Стивен, одлази у борбу против Фарсонових побуњеника.

Валтер покушава да насамари Роланда и изазове га да се подвргне испиту мушкости (успешно), откривајући му свој однос са његовом мајком.

Роланд напушта дом, прво послањем у Мехис, а затим и да би се борио против Фарсонових снага, те напoкон да би кренуо у потрагу за Мрачном кулом.

Роланд ослобађа Едија наркоманског живота, практично му спасава живот, те посредно га ослобађа и зависности; спасава и Џејка (након што је то пропустио да учини први пут када га је срео) и тиме га ослобађа двосмисленог постојања у којем је живот само подсећање на смрт, односно осећања да би требало да буде мртав – може се рећи и да Роланд тако чини услугу умрломе; ослобађа и Одету шизофреније, тачније ослобађа њену синтетизовану, целовиту личност која постаје Сузана Дин. Оно што споменути тројку чини дариваоцима јесте њихова фактичка, психолошка, емотивна и уопште – свака могућа помоћ Роланду у последњем сегменту његове потраге, тачније, у крајњем случају, даровање себе, својих вештина и напoкон живота за Роландов циљ (слично Проповом уочавању могућих варијација у појединим функцијама, као будући дариваоц може се споменути и Патрик Данвил, толико надарени цртач да његови цртежи могу постати стварност, којег Роланд и Сузана ослобађају заточеништва, а који ће Роланду даровати средство коначног обрачуна са Гримизним краљем и Сузани врата за повратак у један од светова налик нашем).

Функције ликова и одредбе које постоје делимично или у измењеном облику у односу на Пропове формулације јесу: II-V (Јунаку се изриче забрана, одредба забрана; Забрана се крши, одредба кршење; Противник покушава да се обавести, одредба распитивање; Противнику се дају обавештења о његовој жртви, одредба одавање), VII-VIII (Жртва допушта да буде преварена и тиме нехотице помаже непријатељу, одредба саучесништво; Противник једноме од чланова породице наноси штету или му шкоди, одредба наношење штете), XII (Јунак се проверава, испитује, напада и сл. и тиме се припрема да добије чаробно средство или помоћника, одредба прва дариваочева функција), XIV (Јунак стиче чаробно средство, одредба стицање, добијање чаробног средства), XVI-XVIII (Јунак и његов противник ступају у непосредну борбу, одредба борба; Јунака обележавају,

одредба жигосање, обележавање; Противник бива побеђен, одредба победа), XX-XXIII (Јунак се враћа, одредба повратак; Јунака прогоне, одредба прогањање, потеря; Јунак се спасава од потере, одредба спасавање; Јунак стиже препознат кући или у другу земљу, одредба инкогнито), XXX (Непријатељ бива кажњен, одредба кажњавање). У „Мрачној кули“, то је дато на следећи начин:

Роланду су наметнуте уобичајане забране намењене дечацима његовог узраста, али њихов узрок јесте у страху његовог оца да му Валтер не науди. Прекршиће их тако што ће сам испати жртва Валтерове подлости и кренути на испит мушкости знатно пре претпостављеног му времена. Обавештавање о Роланду од стране Валтера феноменолошке је и онтолошке природе, пошто је Роланд предодређен за борбу против Гримизног краља (сила зла и отелотвореног зла) и поход на Мрачну кулу (тачније: ка њој), и о њему може да сазна готово шта год да пожели, пошто се налази у функцији саветника његовог оца и љубавник је његове мајке – при чему је и сам обманут на изванредан начин, то јест Роландов отац *зна* за све то и зна да је то све у функцији *ка*, односно судбине и упућивања Роланда на његов задатак, који му истовремено одређује и живот. Одатле, штета која се наноси Стивену (кроз Валтеров однос са његовом женом) „укалкулисана“ је у све то, то јест у функцији је Роландовог уништења зла, односно спречавања уништавања тог и свих других светова које на окупу држи Мрачна кула.

Роландов испит мушкости није испитивање у проповском смислу, али његовим „полагањем“ он постаје револвераш, добија револвере, углед и власт (која је у том тренутку више формалне, али касније је – што се испоставља као битније – моралне природе). Његови револвери као предмети поседују одређену магију, такође.

Роландов живот стални је испит, у ствари, и помагачи су му неопходни. Чаробно средство које стиче заправо су њихове способности, али и пријатељство, односно доброта, људскост, комуникативност, племенитост, пожртвовање итд. На то се може надовезати и Данвилев дар цртања који ће му омогућити да надвлада Гримизног краља.

Тешко је рећи ко је прави противник, односно антагонист, али сви који су представљени тако – Валтер, Фарсон, нишчи људи, тахини²⁵, Мордред и Гримизни краљ итд. – служе злу као таквом или су његова апотеоза, због

²⁵ Бића за која аутор имплицитно да су настала генетским инжењерингом у Средњем свету у прадавна времена, пре хаоса у њему који је претходио Елдовом успостављању револверашког режима – да се тако изразим; у питању су хуманоиди са животињским главама, најчешће, понекад још неком животињском физичком карактеристиком, неки од њих су прекогнитивци, а током времена након пада Галада углавном су се сви приклонили служењу Гримизном краљу (King 2007b, 2008).

чега се и може рећи да је Роланд у непрестаној борби против проповског противника. Противник бива побеђен утолико што бива физички уништен – на овај или онај начин – али можда је за такву оцену значајније то што Роланд опстаје, односно преостаје из једног живота, то јест циклуса трагања, у други живот, након што у једном таквом циклусу сваки од антагониста буде усмрћен.

Роланд је физички обележен на два начина: телесно – чудовиште га је осакатило, културно – поседује револверашке сигуле (то јест ознаке статуса и части, који чак имају и извесна магијска својства), а добија и хамајлију у Речном прелазу од тамошњих становника, тачније од њихове матроне.

Природа Роландове потраге јесте да га прогони зло и они који му служе – на разним местима, у разним временима и световима, да се избавља од њих (уништавајући их, најчешће), али да не може да се врати кући будући да тако нешто више не постоји. Оно чему се испоставља да се увек враћа, међутим, јесте Мрачна кула. Напокон, његово својство последњег револвераша чини обрнуту ситуацију од дате проповске функције и одредбе: где год да дође, сви га препознају (и пријатељи и непријатељи) и сви то тумаче као да се „кућа враћа њима“, односно као да је могуће да се врате времена реда и поретка, здравља и благостања, мира и томе слично.

Непријатељ је кажњен самим уништавањем, односно тиме што је онемогућен у намери да уништи Мрачну кулу и постојеће светове, те да успостави неки нови егзистенцијални поредак, неки нови мултиверзум.

Напокон, функције ликова и одредбе које не постоје у „Мрачној кули“ јесу: IX-X (Несрећа или недостатак се саопштавају; јунака моле или му наређују, шаљу га или га пуштају, одредба посредовање, везивни чинилац; Тражилац пристаје или одлучује да се супротстави, одредба почетак супротстављања), XV (Јунак се преноси, допрема или доводи на место на којем се налази предмет за којим трага, одредба просторно премештање из једног царства у друго, путовање уз помоћ водича), XXIV-XXIX (Лажни јунак поставља неосноване захтеве, одредба захтеви; Јунаку се задаје тежак задатак, одредба тешки задатак; Задатак се решава, одредба решавање; Јунака препознају, одредба препознавање; Лажни јунак или противник, штеточина бива разоткривен, одредба разоткривање; Јунак добија нов изглед, одредба преображавање), XXXI (Јунак се жени и ступа на царски престо, одредба женидба).

„Мрачна кула“ може да се одреди као бајка и онда када се посматра њен заплет, односно начин започињања приповести у значењском смислу, а који не мора да се подудара са наративном хронологијом – као што се у серијалу и не подудара. Раније спомињани критични догађај којим приповест у серијалу започиње, заправо и од којег се одвија унутрашње време серијала (које не одговара наративној хронологији, пошто претходи њеном

започињању), пад Галада, односно распад друштвеног и културног поретка у читавом Средњем свету, тачније норми и односа који су представљали оквир људског постојања у њему, те са њима и пропадање тог света у физичком смислу, одговарају сижејној повезаности бајке са сликом света која се узима за мерило и вредновање наративних догађаја у њој (упор. Antonijević 1991, 12, 14). Живот и поступци главног јунака, револвераша Роланда, одређени су тиме, ставови и делатност свих актера процењују се у односу на то могу ли се сврстати уз Роланда или су против њега, а исход свега тога може бити очување онаквог људског постојања које је мањој или већој мери засновано на моралним начелима каква познајемо (а која су у Средњем свету нестала након пропасти Галада), или његово уништење.

Баронија Галад, дакле, представља за Роланда Десчејна друштвени и културни, односно морални модел људског организовања и постојања, па је самим тим то перспектива из које и ми, читаоци, гледамо на њу. Њено државно устројство није јасно приказано, али на основу раштрканих геополитичких назнака у романима серијала, може се наслутити да је у питању била нека врста аристократске републике, најзначајније конфедералне јединице, те политичког и друштвеног центра Средњег света²⁶. Њено друштвено устројство приказано је у сличним знацима, на основу којих се може закључити да је почивало на некој врсти феудалног уређења у којем, опет, људи нису бивали везани правним обавезама, нити им је било онемогућено кретање у потрази за другим пословима, већ су те везе биле моралне, можда религијске природе, на основу свести о дуговању свих људи свог *људског*, дакле социокултурног постојања и мирног живота Артуру Елду и његовим наследницима. Као што је то наведено раније, најзначајнија чињеница везана за Галад је та што је представљао сталну мету људских и нељудских сила зла, и што је његова пропаст означила крај цивилизације Средњег света и настанак периода тиранија, самовлашћа, анархије, моралног посувраћења и слободног чињења злочина (King 2004a, b, c, 2005a, b).

Може се претпоставити да у култури која је настала на темељу исељавања из матичних земаља у потрази за верским слободама и која је и поред нормативно посматрано секуларног друштвеног система, инспириса-

²⁶ Баронијама нису управљали барони, односно имплицира се да су сваком од њих управљали њени револвераша, од којих су неки били први међу једнакима, попут Роландовог оца, за којег се, на основу тога како се приказује његов друштвени, политички и војни значај, али и наводи чињеница да је Елдов далеки потомак, може претпоставити да је био први међу једнакима од свих револвераша Средњег света. Звање и занимање револвераша било је наследно уколико кандидат положи испит зрелости, то јест мушкости (ако не положи, бивао би изгнан из бароније), али није било кастински затворено.

на хришћанским верским мотивима у великој мери, аутор није случајно изабрао назив Галад, као „оличење белог“, то јест онога што служи добру у космолошком смислу, за име домовине главног јунака (King 2006, 2007a, b). Галад је појам познат из Библије, тачније из Старог завета и у питању је топоним. Географски појам односи се на планински предео источно од реке Јордан (у данашњој истоименој држави). У Старом завету спомиње се на неколико места. Прво је то гора (1 Мој. 31: 21, 25)²⁷, а потом и заветна гомила камења којом су Јаков и Лаван означили своје помирење (Јаков га назива тако, Лаван каже, „Јегар-Сахадут“, 1 Мој. 31: 44–48).

Приликом насељавања Свете земље, након победе над Огом Васанским, Мојсије дели земљу источно од реке Јордана, па даје, између осталог, половину горе Галада са њеним градовима синовима Рувимовим и Гадовим, а остатак племену Манасијиним (5. Мој. 3: 12–13, такође 4 Мој. 32: 1, 40). Из Старог завета знамо и да тридесет синова судије Јаира влада у тридесет градова Галада (за Јаира се каже да је од племена Галадовога), а након Јаирове смрти, Господ предаје Израиљце у власт Филистинцима, због њихових грехова, односно живота у којем се нису повиновали Његовим законима и у којем су служили туђим божанствима. То доводи до израиљске пропасти у Галаду („у земљи Аморејској која је у Галаду“), чиме се имплицира да је доба Јаира од Галада последње доба правде, богоштовања, морала итд. (Суд. 10: 3–8) – а то се згодно поклапа са судбином Роландовог света у целини, и Галада са њим, чија је пропаст узрокована сличним унутрашњим чиниоцима, одметањем од закона, непокоравањем моралним и религијским нормама, оправдавањем злочинстава наводним вишим циљевима и томе слично (King 2004a, b, c).

Галад се појављује у Старом завету као метонимијска ознака Свете земље, а путем тога, у аналошком смислу, и као метафора изабраног народа који је насељава. Оно што се дешава у Галаду – подједнако у Библији и „Мрачној кули“ – последица је изопачења његових становника, њиховог отклона од Бога, односно од доброг и приклањања идолима, односно злу. Цитат из Поовог „Гаврана“, наведен након наслова овог текста, јесте референца на стих из Књиге пророка Јеремије: „Нема ли балсама у Галаду? нема ли ондје лекара? зашто се дакле не исцијели кћи народа мојега?“ (Јер. 8:22), у којем Јеремија говори, наравно, о моралном посрнућу народа Израиљевог и о његовом штовању „ликова резаних“, то јест идола и туђих божанстава, али стих – посматран из перспективе Кинговог дела – може да се односи, на појединачном нивоу, и на Роландову мајку и њену издају његовог оца везом са Валтером, али и на опште стање у друштву, чији поступци, једноставно речено, у есхатолошком смислу воде казни (упор. Žikić i Sinani 2018).

²⁷ Сви наводи из Старог и Новог завета дати су према Biblija 1974.

Поови стихови, тачније италики у питању „има ли балсама (лека) у Галаду“ сугерише ауторов песимизам – да мисли да га нема, па да самим тим нема ни спаса, нити утехе за којима трага у поеми, што би се на Кингово дело могло пренети као на трајно меморијско повезивање обећане земље са њеном пропашћу, односно с идејом унетом у „Мрачну кулу“ да се доба правде и мира неће вратити једном када је „свет кренуо даље“ – а да је то „(по)кретање света“ последица људских сагрешења – у религијском или нерелигијском смислу, свеједно, попут погрешне науке, похлепе која води исцрпљивању природних ресурса, егоизма и лошег опхођења према ближњима, моралног безакоња, насиља итд. Због тога сматрам да је од свих проповских функција ликова и одредби, за овај комуникацијски аспект „Мрачне куле“ вероватно најбитнија она последња недостајућа, односно то што се Роланд не жени, нема принцезе, нити царског престола на који би сео.

Сврха Роландове потраге, ма колико она била формулисана као витешка потрага из европске књижевне традиције и наративно организована да подсећа на бајке које је анализирао Проп, није да се заврши. Роланд се креће релативно правилно у географском смислу, наилази на препреке, има помагаче, али за разлику од рецимо познатих митова домородаца америчке северозападне обале, иако се креће са истока на запад, никад се не враћа на исток, иако се сусреће са препрекама решава их и наставља онуда куда је кренуо, а социјални контекст ирелевантан је, практично, управо због тога што не успоставља ниједну формалну брачну или сродничку везу (упор. Levi-Strauss 1988, 149, 151, 158–161). Његов циљ је да се креће, заправо, да би тиме омогућио наставак потраге докле год буде неопходна (тачније у колико год циклуса буде морала да се одвија), а не да је окончава социјалним везама које су му немогуће због тога што не постоји више онај социокултурни контекст у којем би имале смисла за њега.

Потрага остаје циљ по себи и за себе због тога што је Роландов лик отелотворење за бајку битног принципа по којем мотив заборавља представља категорију митске мисли која говори о неуспешној комуникацији, тачније пропуста у комуникацији са самим собом (Antoniјевић 1991, 142–143). Роландово памћење – а која се показује као ризница драгоцених вештина у погледу преживљавања, борбе, преговарања, понашања према људима и нељудским бићима итд, као и све остало у његовом животу, усредсређено је на потрагу за Мрачном кулом и вођено у оријентацији у свету оним чега се сећа из Галада и о њему: све што зна у функцији је потраге и научено је током детињства, младости и оног дела зрелог доба пре него што је дошло до временског прескакања након што је сустигао Валтера и пробудио се у свету стотинама година удаљеном од свог претходног живота (King 2004a). Једино чега се не сећа – а што је имплицирано дешавањима у Мрачној кули

док се пење ка врху, те завршетком последњег романа у серијалу – јесте да (му) се све то већ догодило.

Мекалир сматра да се кључ за разумевање завршетка серијала налази у библијској причи о Вавилонској кули (1 Мој. 11: 1–9): за њега је револвераш онај који је, губитком домовине и практичних примера (то јест: сталног подсећања на њих у непосредном окружењу) културних вредности којима је учен у детињству и младости, остао без неких људских особина које се могу сматрати неопходним за извршење тешких задатака, попут скромности и племенитости, пошто изнова жртвује своје најближе (мисли се на његове *ка-тетове*, пре свега) ради самонаметнутог задатка спасавања суштине свих ствари и свих светова. То је, по њему, пример руковођења поносом и претераним поверењем у себе самог у покушају достизања небулозних циљева и обављања, у суштини, никоме потребних задатака, а што се мора завршити неуспехом, као што се десило и у нареченој библијској причи (McAleer 2014, 60, 57–58).

На (не)окончавање револверашеве потраге може се гледати и из перспективе цикличног времена које надвладава оно линеарно, било да се ради о симболичком превазилажењу времена схваћеног као ентропија или (прото)егзистенцијалистичкој филозофији, но такву аналитичку линију не сматрам значајном за разматрање културне комуникације која се остварује „Мрачном кулом“ као *бајком* (в. нпр. Eliade 1959; Goldberg 2011). (Не)завршетак сижеа сугерише да је нагласак културне поруке на Роланду, а не на друштвеним односима, као што је то уобичајено у бајкама, митовима и сличним приповестима, али нам то опет нешто говори о идеји друштвености која се комуницира на такав начин. Егзистенцијализам се ту појављује у смислу сартровских других, тачније света као пакла, у чему бих рекао да се можда назире – барем у извесној мери – мизантропија пошто је „свет кренуо даље“ зато што су се људи прозлили. Мекалир је у праву да се Роланд може видети као негативан лик у суштини, услед своје отуђености од свега људског што није у служби његове потраге, али као такав – он је позитиван лик у стварности („свету који је кренуо даље“) која је негативна сама по себи у односу на читалачке представе о моралности и људском начину живота.

Роланд се појављује као антипод „нормалном“ животу: нема породице, нити других облика привржености и обавеза, осим свог позива, који би га ометали у ономе што сматра сопственим смислом и истовремено узвишеношћу постојања као таквог – потраге за Мрачном кулом. Постојање му је деонтолошко у потпуности, пошто њиме руководи *ка* која смисао, сврху, или судбину уобличава у јединство индивидуалног постојања, социокултурних норми и религијских начела стављених у функцију задатка, то јест потраге у потпуности. Као такво биће дужности, на револвераша се може

гледати као на једину константу света који је „кренуо даље“, у смислу остатка културе, то јест људске организације, у природи, то јест стихији. Он оличава поредак (оно што је било некада) усред хаоса (оно што је сада). Напокон, како му то сугерише Валтерово пророчанство, чека га смрт, „али не за тебе, револверашу“ (King 2004a, b): он је тај који доноси смрт, пријатељима посредно, непријатељима непосредно.

Роландов лик се може схватити као (невољно) отелотворење смрти – због чега не може престати да постоји и мора се изнова враћати, међутим, на њега се може гледати и у смислу идеје да је слобода моћ стваралаштва из ничег (Berđajev 1987, 7). У питању је импликација тога да људски, то јест конкретно Роландови поступци могу да обликују стварност (слично ономе како то чине ликови у делима Филипа Дика, упор. Žikić, Milenković i Sinani 2018). Од њих зависи постојање или непостојање свих светова, односно њихова морална усмереност и онтолошки поредак: ако победи, Гримизни краљ намерава да успостави нови морални поредак са сасвим новим видовима и облицима постојања. Гримизни краљ нема револверашеву трансгресивну моћ, међутим не може попут њега да се слободно креће и руководи операцијама у свим световима путем посредника, док је сам заробљен на балкону једне од просторија Мрачне куле, где му и долази крај.

Моћ тог антагонисте огледа се у уништавању које је несврсисходно – нема резултате. Роландова смртоносност, насупрот томе, омогућава му да се креће по различитим световима, да у свима њима уништава све оне који служе злу, те да тако, без обзира на све, доприноси наставку људског постојања у позитивним друштвеним и моралним оквирима, барем на неким од тих светова. Роландова социјално-онтолошка константност и деонтологија у „свету који је кренуо даље“ јесу оно што се сичејно комуницира „Мрачном кулом“ сагледаном као бајка, а то је, заправо, још једна Кингова референца на класичну (енглеску) књижевност, пошто резонује са Хамлетовим вапајем: „Ово време је изашло из зглоба. О проклетство, срам, што сам рођен да га ја поправљам сам!“ (Šekspir 1972, I: 5).

Порука света из маште стварном свету

Постоји теза по којој се сваки амерички културни производ, без обзира на његову тему и евентуалну интеркултурну далекосежност поруке, обраћа америчкој публици, у основи. Заснована је на уочавању подударња коришћења импликација идеје из дела Исусове Беседе на гори, у којој назива своје следбенике „светлошћу света“, у америчкој политици и америчкој

култури²⁸, пре свега популарној култури, а што се огледа у формулисању политичко-културне тропе да су САД Богом изабране да предводе свет, тако да се на пример у популарној култури и Америчка револуција може представити не само као ослободилачки рат, већ као бој против сила таме (Joyrich 2018). Истина је да се за лик Кинговог Роланда може рећи да поседује неке особине које се могу означити као америчке – а поготово у контексту управо реченог (усамљени праведник против свих у борби за светски мир и космичку правду), али наречени револвераши нити је Американац, нити му се у тој земљи нешто посебно свиђа, изузев транспортне технологије (King 2004b, 2007a, b), нити су Кингове „америчке” теме уклопљене у оно о чему пише Џојрич (Joyrich 2018).

Такве теме у његовом стваралаштву везане су за локалност у ужем смислу речи са просторног аспекта, а америчке су онолико колико се неки проблем може препознати као општедруштвени проблем у тој земљи, попут родно или расно узрокованог насиља, насиља у породици, болести зависности итд. (Žikić 2008, Janicker 2010). Оне могу повезивати индивидуално и опште (односно локално и глобално у просторном и социокултурном смислу), тако да се места злочина појаве као уклето места која ће бити представљена као лиминални простор између различитих светова и времена, или путем комуницирања мотива појединачне трауме или преживљеног насиља као окидача за друштвено деловање, те самим тим нису формулисане тако да наративни исход представља ишта више од разрешења неке конкретне ситуације (која се односи на јунаке неког дела) или индивидуалног проблема (јунака неког дела) (в. Janicker 2010).

Напокон, бавећи се једном од највећих америчких тема из прошлог века, убиством председника Кенедија, Кинг је заобишао политичке мотиве заједнице, усредсредивши се поново на појединца, тачније на његове политичке мотиве. Користећи се жанровском техником замагљивања разлика између стварног и фиктивног у свом наративу о томе како један обичан Американац открива да може да се врати у прошлост и жели из најбољих побуда да искористи то да спречи убиство Кенедија у Даласу, Кинг продубљује америчку рану – ако могу да се изразим тако – пошто потенцира оно са чим је то убиство суочило Американце, растакање културног модела по којем је могуће остварити било шта с довољно труда и знања, при том денунцирајући идеју по којој су могућа једноставна, а делотворна решења за сваки проблем (Stobart and Gregory-Fox 2019). Порука романа својим песимизмом одудара, заправо, од позитивног става према промени, као делу

²⁸ Mat. 5–14, ауторка наводи да коришћење дате фразе у америчкој политици потиче из седамнаестог века, од пуританца Џона Винтропа, а да су је користили многи амерички председници, укључујући, између осталих, Кенедија и Регана (Joyrich 2018, 31).

америчке културне мисли, пошто сугерише да се никад не зна шта промена може донети (а да обично доноси више лошег неголи доброг, као што је то случај и у „Мрачној кули“), те да је признање тренутног неуспеха, можда и понекад – како сугерише Мекалир, бољи основ за успешно довршавање започетог задатка у стварном свету.

Насупрот аутора и ауторки који се баве жанровском књижевношћу и филмом из перспективе студија културе, на пример, мишљења сам да оно што дела из тог домена комуницирају није страх сам по себи, већ могућности разрешавања ситуација и проблема из стварног света за које дати страх представља метафору. Уочено је већ да Кингови наративи углавном имају социјалну основу, те да оно што називамо натприродним или фантастичним елементима користи за разматрање политичких, економских, психолошких и других страхова и мотива (Strengell 2007, 223; Sears 2011, 54; Magee 2016, 94). Тако нешто очигледно је онда када су у питању она његова дела чији је социокултурни и просторни оквир дешавања одређен јасно као овоземаљски, односно када је у питању нека социокултурна локалност у САД. У романима серијала „Мрачна кула“ социјална основа наратива је у позадини, али постоји и служи дискутовању конкретних друштвених проблема у САД.

Неки од њих могли би да буду наркоманија, расизам, занемаривање или злостављање деце, као и јавно одношење према особама са менталним проблемима и насиље као општи проблем друштва у којем живи. То би се могло закључити на основу описа друштеног статуса, прошлости, свакодневног живота и личности чланова и чланице Роландовог *ка-тета* који потичу из нашег света. Еди Дин је у њему био хероински зависник, као што је то речено већ; Одета Холмс је Афроамериканка и чланица Покрета за људска права, несвесна је своје друге личности, Дете Вокер (Вокер је девојачко презиме њене мајке), која јој је потпуна супротност у свему, без ногу је остала након што ју је гурнуо под воз психопата и расиста за којег касније сазнајемо да је одговоран и за њену шизофренију (друга личност појављује се након што јој је бацио циглу на главу у раном детињству); Џејк Чејмберс је дечак којег занемарују богати родитељи и који се осећа усамљено, искључено и неприлагођено у свакој социјалној ситуацији, и поред тога што је интелигентан, осећајан и зрео за своје године – или, можда, баш због тога (King 2004b, c).

Узрок Едијевих и Џејкових невоља налази се у породоци – и поред тога што припадају супротним крајевима опозиције засноване на друштвеном и економском статусу, док је у Одетином случају он у општем друштвеном окружењу и поред тога што је њен друштвени и економски статус наглашено висок. Едија кињи – али суптилно, психолошким манипулацијама – његов старији брат Хенри, којег Еди воли безгранично и о којем се бри-

не, практично од малих ногу, најпре зато што је одговорнији по природи, потом након што му се брат врати рањен из Вијетнама, те напослетку онда када Хенри развије зависност од хероина. Еди и сам постаје зависник уз брата, а потом и кријумчар дроге да би решио братова дуговања за дрогу мафијашима. Џејков отац је телевизијски продуцент који на свет гледа из перспективе богатства и моћи, док му је мајка углавном на средствима за смирење. За обоје љубав према сину значи уписати га у елитне школе, окружити га децом родитеља сопственог статуса, материјално га обезбедити у потпуности и радити на потхрањивању пословних амбиција од најранијег узраста. Одета је „слон у соби“ америчког пословног естаблишмента свог времена, од најмлађих дана суочена са нетрпељивошћу и увредама од стране белачког окружења у којем се превасходно креће, док је њена друга личност, Дета, она која се „свети“ том окружењу тако што краде по скупим радњама, уништава материјалне предмете по кућама и полно дражи беле младиће пре него што побегне од њих.

Сво троје доживеће преображај у личном и смислу друштвеног статуса након што их Роланд одведе из њиховог (то јест *овог*) света у Средњи свет. Осим у Едијевом случају – решиће се зависности од хероина – то неће бити промена у физичком смислу у односу на претходно стање. Роланд ће их обучити револверашкој борбеној вештини – а што не би могао да својим личностима не одговарају профилу револвераша, али битније од тога биће успостављање нове целовитости њихових личности, нових социо-емотивних веза и стицање сасвим другачијег друштвеног статуса. Потоње је најмање битно, вероватно, имајући у виду то да никоме од њих друштвени статус није представљао животни проблем сам по себи; у Средњем свету на њих ће гледати као на револвераше, чланове револверашког *ка-тета*, па још од лозе Елдове, то јест као да су и сами потомци првог револвераша, за шта се може рећи да у датом контексту представља највиши могући друштвени статус који повлачи и највећу одговорност (за опстанак света) и изазива бескомпромисно непријатељство (од стране оних који служе злу).

Кинг није ставио нагласак на њихов друштвени статус, међутим, него на оно што ће им се десити као особама једном када напусте свет за који ће се испоставити да су само мислили да га доживљавају као дом. Осим тога што ће раскрстити са дрогом, Еди ће поново стећи осећај одговорности (према другима и себи, подједнако), изоштриће интелигенцију и научити да препознаје узрочнике сопствених емотивних стања, те да управља њима у потпуности. Одета/ Дета ће бити излечена од шизофреније, синтетишући претходне личности у нову, Сузану, која ће представљати ону вазда разумну и сталожену, емотивно сасвим свесну и уравнотежену осовину *ка-тета*. Џејк ће постати момчић који је зрелији и интелигентнији од тинејџера у нашем или Роландовом свету, сигуран у себе и своје *најближе*, где се та

последња реч односи на чињеницу да ће у револверашком ка-тету свако од њих стећи породицу какву је желео да има. Еди и Сузана ће се венчати, Џејк ће (сушински, не формално) постати Роландов усвојени син (Роланд нема биолошких потомака), у својој учитељској улози Роланд ће бити Едију оно што није имао – старији брат или отац, у зависности од ситуације, а Сузани кум (пошто доприноси њеном духовном исцелењу и синтетизовању њене личности), док ће Џејк у Едију имати и старијег брата, како је имплицирано и завршетком серијала (King 2004c, 2005a,b, 2008).

Кинг менталне болести посматра као социјално индуковане, у основи, односно бави се поремећајима који би могли имати такав узрок и очигледно је поборник идеје о томе да друштвено окружење представља инкубатор личне, а путем ње и друштвене девијантности (упор. Žikić 2006, 30). „Победа над хероином била је дечја игра у поређењу са победом над сопственим детињством“, (King 2004c, 26) каже за Едија, а такав исказ представља, у ствари, наглашавање концептуалне супротстављености природе и културе: управљати одређеним процесима сопственог организма (борба против зависности) једноставније је од издизања изнад друштвено дефинисаних односа и улога („клинац“ чијим животом манипулише старији брат), самим тим што почива на нечему сложенијем од борбе са самим собом – на успешној навигацији кроз мрежу социокултурних односа и обавеза која је предобјективна, односно у коју се улази самим чином живота у одређеној културној средини и која на индивидуално усвојене културно когнитивне образце гледа као на механизме природног стања у свету.

У Џејковом случају, супротстављеност природног и културног појављује се као разлика између одгоја у биолошкој породици и самосталног стицања искустава у социолошкој породици. Нагласак није на одгоју самом по себи, већ поново на значају који имају социјализација и енкултурација у формирању друштвене личности. Џејкова занемареност у биолошкој породици приказана је посредно, заправо, кроз развијање свих његових потенцијала у средини која је драстично другачија, у којој људи који чине његово непосредно социјално окружење, припадници његовог ка-тета, руководе његовим личним сазревањем и развијањем потенцијала, а не само његовим обучавањем (за револвераша, разуме се, што би се могло схватити као образовна специјализација Средњег света аналогна овдашњим идејама о томе да образовање служи само стицању професионалних знања, да га Кинг није учинио знанто ширим, укључивши у њега и елементе које бисмо у нашем свету назвали општим и класичним образовањем).

Одетина промена делује на први поглед као једина која је сасвим унутрашње природе: од подељене личности настаје јединствена, међутим, у последњим романима серијала испоставиће се да окружење – које се не може назвати друштвеним у правом смислу те речи – има утицаја и на

то. Њена шизофренија узрокована је расном мржњом, а излечена револверашком обуком, односно Роландовом духовном снагом. Одету ће – сада већ као Сузану – у једном тренутку запоседнути нематеријално биће идентификовано као женски демон Мија, чију чежњу за материнством је искористио Гримизни краљ да би му родила наследника који ће убити Роланда и ослободити краља са балкона Мрачне куле. Магија која је употребљена у те сврхе садржи Роландово семе, међутим, тако да се Роланд појављује као чинилац приликом појављивања Мије, која није баш Сузанина личност у правом смислу речи, али функционише тако користећи Сузанино тело, пошто доводи до промена у Сузанином понашању, неопходних за одржавање и потом рађање чудовишног плода.

Мија и Сузана бивају раздвојене, напоскон, Мијином корпорализацијом у научном центру који држе слуге Гримизног краља, неком нама непознатом технологијом и Сузана поново бива целовита личност. Сузанина посебност у односу на Едија и Џејка је та што она једина излази из Средњег света и Роландове потраге жива, након што је Роланд ослободи даљих обавеза по погибији њих двојице и доласка до последње фазе путовања. У њеном случају трансформација је двострука: улази у Средњи свет као шизофреничарка, жртва расисте (дакле: погрешне науке), бива исцељена у њему духовном снагом, потом бива запоседнута од стране духа, да би била спасена (Мордред прождире своју праву мајку, а Сузана бежи користећи револверашке вештине) посредством технологије (у датом случају, позитивне науке) и поново – духовном, то јест менталном снагом своје обуке која јој омогућава правовремену реакцију.

Оно што је заједничко за сво троје јесте да им је катализатор промене Средњи свет, тачније *динх* („предводник“, „први међу њима“, а старо значење израза у датом свету било је и „отац“) њиховог *ка-тета*, Роланд. Његово интерсубјективно комуникацијско посредовање, руковођење револверашком обуком, знања о свету у свим његовим сегментима (о људима, привреди, технологији, обичајима итд.), као и духовне способности јесу чиниоци овакве (културне, социјализацијске) или онакве (духовне, магијске) трансформације припадника његовог последњег *ка-тета*. У том смислу, Роландов лик је моделован на такав начин да представља јасну културолошку супротност људима доведеним у његов свет из двадесетовековних САД. На првом месту, као што је речено раније, тај лик представља константност наспрам променљивости, а потом и целовитост наспрам делимичности, што већ одговара односу имеђу културне носталгије за позним модернизмом, с једне стране, и постмодернизма с друге стране (упор. Seixas 2012).

Роланд представља оличење константности због тога што се не мења: како је приказан на почетку, такав ће дочекати и крај серијала, при чему

се дата констатација односи на његове црте личности и способности, а не на његову телесност (McAleer 2014). С друге стране, улазак у Средњи свет представља трансформацију (односно побољшање или унапређење) личног статуса за Едија, Одету/ Сузану и Џејка – у физичком, психичком, али и социјалном смислу, по моделу тога како такозвани обични људи постају (супер)хероји у литератури и на филму (в. Нобек 2016). Сви они као да пролазе кроз обреде прелаза, иако то није формализовано: Еди од наркомана постаје револверааш (речено је већ да конотације тог појма означавају вредности отелотворене у Роландовом етосу и позицији, као и друштвеној улози револвераша у Галаду и Средњем свету уопште); Оде-та/ Сузана од шизофрене, усамљене параплегичарке постаје психолошки супериорна особа с изразито развијеним социјалним вештинама, револверашица и супруга револвераша; Џејк од детета у социолошком смислу постаје мушкарац у социолошком смислу, самим тим што му сви признају да је и он револверааш – а признају му зато што се показује успешан у томе.

За разлику од њих, Роланд је обавио свој обред прелаза у раној младости, што и јесте наративна основа његове личне и друштвене супериорности. Роланд је прошао кроз тај обред и постао такав зато што му је културни контекст то омогућио, док се троје Американаца није нашло у њиховом свету пред таквим захтевом – чије успешно испуњавање омогућава доцније успешно реализовање индивидуалних потенцијала и личности уопште. Не рачунајући телесна оштећења која је претрпео у другом роману серијала, Роланд је целовит у сваком погледу (као личност непоколебљивих моралних и друштвених принципа и ставова). Он је отелотворење друштвености и моралности Средњег Света²⁹, тачније онакве реализације датих норматива својствене његовом друштвеном слоју. Тај свет је у његовим, али и сећањима многих потомака људи који су живели у време Галада, био готово митски, изгубљен свет цивилизације који је представљао за све њих склад наспрам несклада, целовитост наспрам распада, ред наспрам хаоса. Насупрот Роланду, Американци нису целовите личности: Еди није такав пошто је зависник од хероина, Оде-та није таква не због физичког недостатка већ због шизофреније, док је Џејк дете, дакле није одрастао и достигао пуне менталне, емотивне и когнитивне капацитете. Роландова целовитост, односно виђење његовог пропалог света као таквог можда долази као одговор на америчко друштво, које јесте функционално такво какво је, али које је суштнски подељено, расно и класно, пре свега.

²⁹ Кинг напомиње да Роландов „свет светлости“ (и да додам: лепоте, правде, чега већ не) није морао бити нужно онакав заиста, каквог га се он сећа (King 2004b, c) – али такав каквим га се сећа представља модел вредности којима се руководи у животу.

Кинг види америчко друштво као, у суштини – ако не баш и даље патријархално, онда такво да њиме у већој мери доминирају мушкарци (Žikić 2008, 115). Оружје, а пре свега ватрено оружје, јесте мушки домен у том друштву. Слично је и у Роландовом свету, самим тим што су револвераши били мушкарци, по правилу. Револвераши могу, међутим, да производе друге револвераше, баш онако као што је то уочено у многим патријархалним културама, да само мушкарци могу да произведу мушкарце (упор. Herdt 1984). Како је то произвођење обредне природе, револвераш може произвести и револверашицу. Сузанино присуство у *ка-тету*, а пре свега њено наоружање, изазивају у почетку неверицу, ту и тамо неповерење, а можда и подозрење чак и међу пријатељски настројеним житељима крајева кроз које пролазе Роланд и његов *ка-тет*, но револверашев ауторитет и њена вештина чине њен положај веродостојним (King 2006, 2007a). Као револверашица, Сузана представља супротност номинално родно подређеној позицији жене у раштрканим људским заједницама рушевина Средњег света. Таква позиција није апсолутно важећа у свим тим скупинама, пошто *ка-тет* наилази и на понеку старешицу (King 2004c).

Сузана је јединствена по томе, међутим, што је *наоружана* жена, па још ватреним оружјем. Њена улога родно је субверзивна у Средњем свету, дакле, зато што не само да присваја битан атрибут мушке социокултурне моћи – оружје, већ и због тога што је по занимању и друштвеној улози оно што пре ње није била ниједна жена, *револвераши*. Управо као таква, у стању је да посредује јавном обзнањивању постојања одређене женске поткултуре у Кала Брин Старцису, Сестрама Оризе. Дато место је земљорадничка заједница у којој родне улоге одговарају полним. Инспириране легендом о Госпи Оризи, која се осветила одметничком кнезу Дику Греју за убиство њеног оца, локалне жене су формирале друштво, које није тајно, додуше, али о чијим правим активностима мушкарци, односно јавност имају само магловиту представу. На први поглед то је убичајено женско удружење, чијим састанцима доминирају економске и теме из домаћинства али, у складу с легендом, оно што такође раде Сестре Оризе јесте вежбање бацања посебно назубљених металних послужавника (King 2006, 2007a).

Ориза је, наиме, своју освету извршила након вечере у претходно темељно прегледаној дворани, усмрћивањем свог непријатеља таквим послужавником. У рукама вештих жена, *ориза* – како зову тај предмет – постаје смртоносно оружје које пресеца не само месо, ткива и кости, већ и метал. Кала Брин Старцис, као и друга места у околини, суочени су једном у сваких двадесетак година са својеврсним данком у крви, пошто им мистериозни јахачи са вучјим маскама одводе по једног од близанаца узраста до десет година, а у том крају се близанци рађају уместо једног детета, као по правилу. Отмичари су наоружани ватреним и другим технолошки напредним

оружјем, док су мештани углавном ненаоружани, одакле се Роланд и његов *ка-тет* одазивају молби за помоћ, пошто ће се наредна отмица догодити док су они у месту. Пошто су им потребни помагачи – услед велике бројне надмоћи отмичара – опредељују се за неколицину жена које су највештије са *оризама*, а њима се прикључује Сузана. Тек након тога мештани сазнају праву природу Сестара Оризе, а аутор имплицира да тиме започиње и промена у родним односима кроз све веће препуштање доношења одлука о месном животу женама (King 2007a).

Изузев тог епиплога, само постојање организоване женске поткултурне активности која се толерише због тога што мушкарци дате заједнице нису у стању да је протумаче на исправан начин, јесте указивање на постојање другачијег родног социокултурног потенцијала у тој заједници, који је у стању да утиче на њено функционисање на другачији начин (упор. Ковачевић 2001, 45–46). Оно за шта сматрам да Кинг тиме комуницира, не лежи, међутим, у домену „невидљиве“ родне неравноправности саме по себи, оне која се јавља у свакодневном животу његовог друштва и која је у супротности с нормативом јавних дискурса; порука комуникације циља на обуздавање насиља у том друштву. Ако се коришћење ватреног оружја – а које се сматра мушким атрибутом – отрже контроли исувише често (напади и масовна убиства по школама, универзитетима и другим јавним местима), можда је решење у другачијем организовању употребе оружја као инструмента одбране (право на самодобрану је основни аргумент заговорника опште доступности ватреног оружја у САД); делотворност *оризе* не почива на својствима тог предмета, већ на индивидуалној вештини оне која га користи. Аналогно томе, промени ли се перпсектива о самоодбрани – из мушке у женску, пошто је потоња популација склонија обучавању неоружаним борбеним вештинама, можда ће и насиље у друштву бити смањено, самим тим што ће бити промењена и родна перспектива из које се на њега гледа као на корисно или неопходно (мушка), или само као на нужно (женска) (в. нпр. Fahs 2015).

Завршна разматрања

Као целина, серијал Кингових романа „Мрачна кула“ успоставља културну комуникацију на барем три нивоа. У основи, као и свако друго стваралачко дело, комуницира оним што поручује, односно импликацијама друштвених и културних значења употребљених тема и мотива по социокултурну стварност локалности у којој је настала; поред тога, комуницира и ауторовим уобличавањем текстуалне целине серијала према одређеној књижевној форми – бајци, али и тиме што грађењем наративних мотива

успоставља сопствену везу са некима од такозваних класичних дела енглеске, односно европске књижевности. Смисао потоња два аспекта остваривања културне комуникације у томе је да истакне право – да се тако изразим – на препознавање и признавање тога да конкретни књижевни серијал треба посматрати као део енглеске књижевности, односно енглеске књижевне традиције. Форма бајке у функцији је тога, пошто представља наглашавање чињенице да књижевни жанрови који се разликују од приповедне прозе, поезије, есејистике и томе слично, јесу конститутивни елементи књижевне традиције, одакле – као што се бајка сматра „озбиљном“ књижевношћу, нема разлога да то не буде случај и са данашњом жанровском књижевношћу популарне културе, будући да свако стваралаштво представља производ културе у којој настаје, служећи њеном коментарисању, критиковању, подржавању, мењању итд.

Проблематика естетског квалитета као јединог мерила процењивања и оцењивања вредности неког дела најешће је производ субјективних тумачења, а не анализа објективног, чињенично потврђеног стања. Стваралаштво је увек одређено социокултурним контекстом у којем настаје, па је тиме одређен и начин на који се гледа на њега (Hoppenstand 2013). Постоји мишљење по којем – ако је *добра*, у смислу свих оних захтева који се постављају пред литерарног ствараоца подједнако у формалном, али и стилском и *комуникативном* смислу – популарна култура јучерашњице, односно прошлих времена, постаје део академске, то јест високе културе садашњости, односно будућих времена, као што десило на пример са Поом и Дикенсом током двадесетог века, а још раније са самим Шекспиром (Magistrale 1991, 155, упор. Smith 2002). Људска друштва су нормативни системи који информишу своје припаднике о томе шта је право или криво, добро или зло. Естетски конфликти појављују се као морални конфликти, често, зато што се одређеним видовима стваралаштва споре вредности које се повезују са моралном нормом (као што је то случај са хорором и његовим односом према људском телу, насиљу, или религији, рецимо) (упор. Schwartz and Tatalovich 2017, 3).

Стваралаштво које данас означавамо изразом популарна култура често је у стању да комуницира слику неког свог наративног света тако да одговара свеукупности утисака и знања које поседујемо о стварном свету у свакодневном животу (Browne 2001, 1). Такав случај је са Кинговим *Роландом* из „Мрачне куле“, на којег треба гледати, како је изнето раније, као на својеврсни модел, типолошко отелотворење идеала носиоца витешке потраге из европске средњевековне и нешто касније књижевности, али истовремено – самим тим што је *револвераш* – и као на модел хероја из популарне културе. Он је чвориште серијала на два начина: наративна структура изграђена је и устројена око његове потраге, па су самим тим и

сви други ликови уобличени тако да буду у функцији његовог лика – а што је ниво функционисања серијала као бајке, док се са друге стране, осим као најбољи и највештији борац, вичан сваком оружју и начину борбе, као и преживљавању и извлачењу из неугодних ситуација, појављује и као културни експерт, то јест онај који влада знањем целог *свог* света у општем смислу, познавањем производње и употребне вредности готово свих материјала и предмета, друштвених односа, културних норми, баштине, митова итд.³⁰ (упор. Budach, Kell and Patrick 2015).

Роландово инсистирање на галадској традицији (а која је приказана јасно онако како сугерише у антрополошком погледу на њу, као на ексклузивно људску способност преношења усвојених представа о одређеном мишљењу и понашању) као оквиру његовог светоназора, а пре свега морала, те његова поступања представљена као активно деловање отелотвореног сопства које утиче на повесни ток догађаја у свету, представљају културно когнитивну основу успостављања комуникативности наратива на нивоу поруке (в. Tomasello 1999). Културним се могу назвати оне идеје, то јест концепти који су дељени и који се преносе унутар одређене заједнице међуљудском интеракцијом и посредством људских когнитивних капацитета. Физички контексти у којима се то дешава утичу, међутим, на комуникацију културним идејама и праксама (Barrett, Burdett and Porter 2009; Cohen 2010).

На тој основи могуће је довести у везу раније изнети став о америчком уверењу у сопствену социокултурну посебност и посматрању целог света из те перспективе с догађајима у романима серијала тако да све то буде повезано с америчким социокултурним темама. Роланд је заточник једног очигледно другачијег света у односу на наш и самим тим поседник и преносилац сасвим другачијих знања и вештина. Појединац је, међутим, који је свестан тога да својим делима може да мења свет, по чему је истоветан с Американцима који ће постати чланови његовог последњег *ка-мента*. Да би могли да реализују то своје уверење у стварности, Американци ће морати да постану исто што и Роланд у социокултурном смислу, целовите личности, чиме ће допринети Роландовом походу, али ће решити и *сопствене* проблеме који су социокултурне природе. Роланд неће бити у стању да учини ништа за Галад, зато што Галад не постоји – у наративној садашњости серијала, нити уопште. Еди, Сузана и Џејк вратиће се у Америку онда када постану целовите личности, односно онда када реше своје проблеме. Може ли Америка икад бити блиска Галаду ако сви Американци

³⁰ По томе би могао да се упореди са ликом Шерлока Холмса, рекао бих, пошто Холмсова способност решавања најразличитијих случајева почива у значајној мери на томе што је детаљано упознат са свим техничким, технолошким, друштвеним, културним, уметничким итд. знањима и вештинама свог доба и света.

реше своје проблеме – не знам да ли је самом Кингу тако нешто пало на памет, али да би проблеми били решавани потребно их је идентификовати, најпре, а затим их представити на такав начин да, у датом социокултурном контексту, буде разумљива порука која сугерише да их је могуће решавати, а што у датом случају значи да иницијативе увек крећу од појединаца, односно да друштво представља консензуалну заједницу појединаца од чијег понашања зависи очување, напредак или пропаст друштва.

Извори³¹

- Ariosto, Lodovico. 1953. *Bijesni Orlando, viteški ep u 46 pjesama*. Zagreb: Zora.
- Biblija. 1974. *Biblija ili Sveto pismo Staroga i Novoga zaveta*. Beograd: Biblijsko društvo.
- Jacobs, Joseph. 1890. *English Fairy Tales*. New York: Grosset & Dunlap. <https://archive.org/details/englishfairytale00jaco/page/n6>
- King, Stephen. 2004a (1982). *Mračna kula: Revolveraš*. Beograd: Editor/ Alnari.
- King, Stephen. 2004b (1987). *Mračna kula 2: Tri tarot karte*. Beograd: Editor/ Alnari.
- King, Stephen. 2004c (1991). *Mračna kula 3: Pustare*. Beograd: Editor/ Alnari.
- King, Stephen. 2005a (1997). *Mračna kula 4: Čarobnjak i staklo I*. Beograd: Editor/ Alnari.
- King, Stephen. 2005b (1997). *Mračna kula 4: Čarobnjak i staklo II*. Beograd: Editor/ Alnari.
- King, Stephen. 2006 (2003). *Mračna kula 5: Vukovi Kale I*. Beograd: Editor/ Alnari.
- King, Stephen. 2007a (2003). *Mračna kula 5: Vukovi Kale II*. Beograd: Editor/ Alnari.
- King, Stephen. 2007b (2004). *Mračna kula 6: Suzanina pesma*. Beograd: Editor/ Alnari.
- King, Stephen. 2008 (2004). *Mračna kula 7: Mračna kula*. Beograd: Alnari.
- Pesma o Rolandu. Starofrancuski junački spev*. 1981. Prevod, predgovor i objašnjenja Vlado Drašković. Beograd: Narodna knjiga.
- Šekspir, Viljem. 1963. *Kralj Lir* (prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića). Beograd: Kultura.
- Šekspir, Vilijem. 1972. *Hamlet* (prevod Živojina Simića i Sime Pandurovića). Beograd: BIGZ.

Литература

- Antonijević, Dragana. 1991. *Značenje srpskih bajki*. Beograd: Etnografski institut SANU, Posebna izdanja, knjiga 33.
- Antonijević, Dragana. 2008. „O Crvenkapi, Dureksu i ljutnji: proizvodnja, značenje i recepcija jedne bajke i jedne reklamne poruke“. *Etnoantropološki problemi* 3 (1): 11–38. <https://doi.org/10.21301/eap.v3i1.1>
- Barrett, Justin L, Emily Reed Burdett, Tenelle J. Porter. 2009. „Counterintuitiveness in Folktales: Finding the Cognitive Optimum“. *Journal of Cognition and Culture* no. 9, 271–287.

³¹ У заградама су наведене године оригиналних издања Кингових романа, с тим што је прва књига у серијалу реиздата на енглеском језику у ревидираном издању 2003. године.

- Berdajev, Nikolaj. 1987. *Sampospoznaja. Pokušaj autobiografije*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Browne, Ray B. 2001 “Introduction”. To *The Guide to United States Popular Culture*, edited by Ray B. Browne and Pat Browne, 1– 4. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Budach, Gabriele, Catherine Kell and Donna Patrick. 2015. „Objects and language in trans-contextual communication“. *Social Semiotics* 25 (4): 387–400, <http://dx.doi.org/10.1080/10350330.2015.1059579>
- Clarke, Laura H. 2017. „Gathering Sense from Song: Robert Browning and the Romantic Epistemology of Music“. *Victorian Poetry* 55 (4): 471–494.
- Cohen, Emma. 2010. „Anthropology of knowledge“. *Journal of the Royal Anthropological Institute (N.S.)*, S193-S202.
- Das, Veena. 1996. *Critical Events: An Anthropological Perspective on Contemporary India*. Delhi: Oxford University Press.
- Digioia, Amanda. 2017. *Childbirth and Parenting in Horror Texts: The Marginalized and the Monstrous*. Bingley, England: Emerald Publishing Limited.
- Eliade, Mircea. 1959. *The Myth of the Eternal Return: Or, Cosmos and History*. New York: Harper & Brothers.
- Fahs, Breanne. 2015. „The Body in Revolt: The Impact and Legacy of Second Wave Corporeal Embodiment“. *Journal of Social Issues* 71 (2): 386–401. DOI: 10.1111/josi.12117.
- Gavrilović, Ljiljana. 2011. „Bafi ubica vampira: superheroína, ali ne u Srbiji“. *Etnoantropološki problemi* 6 (2): 413–428. <https://doi.org/10.21301/eap.v6i2.7>
- Gilead, Sarah. 2018. „Ubi Sunt: Allusion and Temporality in Victorian Poetry“. *Victorian Poetry* 56 (3): 265–285.
- Goldberg, David H. 2011. „Nietzsche’s Eternal Recurrence: The Question of the What of Return“. *Arhe* 8 (15): 29–45.
- Hansen, Tom. 2004. „Diabolical Dreaming in Stephen King’s ‘The Man in the black Suit’“. *The Midwest Quarterly: A Journal of Contemporary Thought* 45 (3): 290–303.
- Heady, Emily Walker. 2015. „Robert Browning, Theologian: The Incarnational Politics Of ‘Fra Lippo Lippi’“. *Renascence* 67 (2): 147–160.
- Herd, Gilbert. 1984. “Semen transactions in Sambia culture”. In *Ritualised homosexuality in Melanesia*, edited by Gilbert Herdt, 167–210. Berkeley, CA: University of California Press.
- Hoberek, Andrew. 2016. „‘But–what can anyone do about it?’ Modernism, Superheroes, and the Unfinished Business of the Common Good“. *Journal of Modern Literature* 39 (2): 115–125. <https://doi.org/10.2979/jmodelite.39.2.12>.
- Hoppenstand, Gary. 2013. “Foreword. The Once and Future Study of Popular Culture”. In *Popular Culture in the Twenty First Century*, edited by Myc Wiatrowski, Cory Barker, vii–xiv. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Jacobs, Joseph. 1891. “Child Rowland”. *Folklore* 2: 182–197³².

³² Оригинална референца часописа гласи: *Folk-lore. A Quarterly Review of Myth, Tradition, Institution, & Custom. [Incorporating THE ARCHÆOLOGICAL REVIEW and THE FOLK-LORE JOURNAL.] VOL. II.–1891.*

- Janicker, Rebecca. 2010. „'It's my house, isn't it?': Memory, haunting and liminality in Stephen King's *Bag of Bones*”. *European Journal of American Culture* 29 (3): 183–195, https://doi.org/10.1386/ejac.29.3.183_1
- Joyrich, Lynne. 2018. „American Dreams and Demons Television's "Hollow" Histories and Fantasies of Race”. *The Black Scholar* 48 (1): 31–42, <https://doi.org/10.1080/0064246.2018.1402254>
- Kovačević, Ivan. 2001. *Semiologija mita i rituala I. Tradicija*. Beograd: Srpski genealoški centar.
- Kovačević, Ivan. 2006. „Tranziciona legenda o dobitnicima“. *Etnoantropološki problemi* 1 (2): 11–26. <https://doi.org/10.21301/eap.v1i2.1>
- Kovačević, Ivan. 2007a. „Urbane legende: američki i/ili globalni folklor“. *Etnoantropološki problemi* 2 (2): 11–23. <https://doi.org/10.21301/eap.v2i2.1>
- Kovačević, Ivan. 2007b. „Sremski berberin u vremenima promena“. *Etnoantropološki problemi* 2 (1): 11–28. <https://doi.org/10.21301/eap.v2i1.1>
- Lavkraft, Hauard. 1998. „Natprirodna strava u književnosti“. U *Slučaj Čarlsa Dekstera Vorda*, 181–263. Beograd: Behemot.
- Levi-Strauss, Claude. 1988. *Strukturalna antropologija 2*. Zagreb: Školska knjiga.
- MacDuffie, Allen. 2014. „'Childe Roland to the Dark Tower Came' and the Landscapes of the Anthropocene“. *Philological Quarterly* 93 (3): 315–338.
- MacSweeney, Joseph J. 1919. „Child Rowland in 'King Lear'“. *Folklore* 30 (1): 78–85.
- Magee, Richard M. 2016. *The Haunted Muse: Gothic and Sentiment in American Literature*. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Magistrale, Tony. 1991. “Shakespeare in 58 Chapters: The Shining as Classical Tragedy”. In *The Shining Reader*, edited by Tony Magistrale, 155–168. Washington, DC: Starmont House.
- McAlee, Patrick. 2014. “Failure Is Indeed an Option. Pride, Prophecy, and Roland Deschain's Perpetual Quest for the Dark Tower”. In *Stephen King's Contemporary Classics: Reflections on the Modern Master of Horror*, edited by Philip L. Simpson, Patrick McAlee, 57–74. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Price, Stephen . 2004. „Dread, horror, and The Thing“. In *The Horror Film*, edited by Stephen Price, 119–129. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Prop, Vladimir. 1982. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta/ XX vek.
- Salomon, Roger B. 2002. *Mazes of the Serpent: An Anatomy of Horror Narrative*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Sartin, Jeffrey S. 2019. „Contagious Horror: Infectious Themes in Fiction and Film“. *Clinical Medicine & Research*. 17 (1–2): 41–46.
- Schwartz, Mildred A, Raymond Tatalovich . 2017. “Why Moral Conflicts Matter”. In *The Rise and Fall of Moral Conflicts in the United States and Canada*, edited by Mildred A.Schwartz, Raymond Tatalovich, 3–31. Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division.
- Sears, John. 2011. *Stephen King's Gothic*. Cardiff, Wales: University of Wales Press.
- Seixas, Peter. 2012. „Progress, Presence and Historical Consciousness: Confronting Past, Present and Future in Postmodern Time“. *Paedagogica Historica: International Journal of the History of Education* 48 (6): 859–872.

- Shapiro, Arnold. 1975. „‘Childe Roland,’ Lear, and the Ability to See“. *Papers on Language & Literature* 11 (1): 88–94.
- Smith, Greg. 2002. „The Literary Equivalent of a Big Mac and Fries? Academics, Moralists, and the Stephen King Phenomenon“. *The Midwest Quarterly: A Journal Of Contemporary Thought* 43 (4): 329–345.
- Stobbart, Dawn, Alan Gregory-Fox. 2019. „*The Survival of a President: Alternate history and the spectre of Vietnam in Stephen King’s 11/22/63*“. *European Journal of American Culture* 38 (2): 155–68. https://doi.org/10.1386/ejac.38.2.155_1
- Strengell, Heidi. 2005. „The ghost: the gothic melodrama in Stephen King’s fiction“. *European Journal of American Culture* 24 (3): 221–238. <https://doi.org/10.1386/ejac.24.3.221/1>.
- Strengell, Heidi. 2007. *Stephen King: Monsters Live in Ordinary People*. London: Duckworth.
- Tomasello, Michael. 1999. „The Human Adaptation for Culture.“ *Annual Review of Anthropology* no. 28, 509–529.
- Trebješanin, Žarko. 1994. „Savremena istraživanja sklopa, stila i smisla bajke“. U *Evropska narodna bajka*, uredio Maks Liti, 162–181. Beograd: Orbis.
- Trebješanin, Žarko, Mladen Stajić, i Goran Jovanić. 2013. „Zašto savremena deca i odrasli vole bajke“. *Etnoantropološki problemi* 8 (1): 95–115. <https://doi.org/10.21301/eap.v8i1.5>
- Turner, W. Craig. 1987. Browning, „‘Childe Roland,’ and the Whole Poet“. *South Central Review* 4 (4): 40–52. doi:10.2307/3189026
- Vasić, Milica. 2012. „Narativna analiza diskursa o BDSM homoseksualnim porno isečcima Manhunt kategorije“. *Etnoantropološki problemi* 7 (1): 235–248. <https://doi.org/10.21301/eap.v7i1.11>
- Žikić, Bojan. 2006. Strah i ludilo: prolegomena za antropološko proučavanje savremene žanr-književnosti. *Etnoantropološki problemi* 1 (2): 27–44. <https://doi.org/10.21301/eap.v1i2.2>
- Žikić, Bojan. 2007. „Ljudi (koji nisu sasvim) kao mi. Kulturna konceptualizacija pojma privatnik u Srbiji“. U *Antropologija postsocijalizma*, uredio Vladimir Ribić, 52–74. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta i Srpski genealoški centar.
- Žikić, Bojan. 2008. „Strah, zlo, ludilo“. U *Strah i kultura*, Ivan Kovačević, Bojan Žikić, Ivan Đorđević, 67–125. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta i Srpski genealoški centar.
- Žikić, Bojan. 2010. Antropološko proučavanje popularne kulture. *Etnoantropološki problemi* 5 (2): 17–39. <https://doi.org/10.21301/eap.v5i2.1>
- Žikić, Bojan. 2012. Popularna kultura: nadkulturna komunikacija. *Etnoantropološki problemi* 7 (2): 315–341. <https://doi.org/10.21301/eap.v7i2.1>
- Žikić, Bojan. 2016. Užasnutosť i opčinjenost večitim telom: mumija u ranoj horor književnosti. *Etnoantropološki problemi* 11 (2): 373–392. <https://doi.org/10.21301/eap.v11i2.3>
- Žikić, Bojan, Danijel Sinani. 2018. Mizantropološki pogled na društva Starog zaveta u knjigama „manjih proroka“. *Etnoantropološki problemi* 13 (4): 1091–1112. <https://doi.org/10.21301/eap.v13i4.9>

- Žikić, Bojan, Miloš Milenković, Danijel Sinani. 2018. „Socijalno-ontološki solipsizam u delu Filipa K. Dika“. *Etnoantropološki problemi* 13 (1): 111–133. <https://doi.org/10.21301/eap.v13i1.6>
- Žikić, Bojan, Miloš Milenković. 2019. „‘Leteći tanjiri sleteli su u Lajkovac’: američka popularna kultura kao predmet istraživačkih interesovanja srpske antropologije s kraja dvadesetog i početka dvadeset prvog veka“. U *Sjedinjene Američke Države u društvenim i humanističkim naukama u Srbiji*, uredile Vesna Aleksić i Radina Vučetić, 193–215. Beograd: Institut ekonomskih nauka i Filozofski fakultet.

Bojan Žikić

Department of Ethnology and Anthropology,
Faculty of Philosophy, University of Belgrade, Serbia

*No Balm (in) Gilead:
Aspects of Cultural Communication
in Stephen King's "The Dark Tower" Book Series*

Three aspects of cultural communication of Stephen King's "The Dark Tower" book series are discussed in this paper: a literary tradition, a literary genre, and a cultural message. Narrative motives are established as a mean of connection of this book series with some of the classic works of English and European literature, and the whole series is fashioned according to the literary form of the (folk or fairy) tale. The purpose of this is to refer to the idea that a given book series should be viewed as part of English literature and of the English literary tradition. The tale form is used as a mean of categorizing the literary form within a given literary tradition. The third aspect in which the series communicates is the social context in which it was created, and it establishes parallels between states of social stability and instability, order and chaos, wholeness and breakup in the two basic worlds in which the series' action takes place: in our world and in that of the principle protagonist. It aims to emphasize the responsibility of the individual for the functioning of society, since society represents a consensual community of individuals.

Key words: cultural communication, Stephen King, "The Dark Tower" book series, the tale (Propp), English literature, popular culture, anthropology

*„Il n'y a pas de remède (à) Galaad“:
manières de réaliser la communication culturelle
par le livre La Tour sombre de Stephen King*

Dans cette étude sont analysés trois aspects culturels communicatifs du cycle littéraire La Tour sombre de Stephen King: la tradition littéraire, le genre littéraire et le message. En ce qui concerne les deux premiers aspects, par la formation de la part de l'auteur d'un ensemble textuel, le cycle se rapproche de la forme littéraire du conte de fée; ensuite, la construction des motifs narratifs fait entrer le cycle en relation avec certaines des œuvres classiques de la littérature anglaise et européenne. L'intention est de transmettre l'idée qu'il faut considérer le cycle littéraire donné comme faisant partie de la littérature anglaise, c'est-à-dire de la tradition littéraire anglaise. La forme du conte de fée a pour fonction de classer la forme littéraire à l'intérieur de la tradition littéraire donnée. Le troisième aspect par lequel le cycle communique est destiné au contexte social dans lequel il a pris naissance et par lui s'établissent des parallèles entre les états de stabilité et d'instabilité sociales, l'ordre et le chaos, l'unité et la désunion dans les deux principaux mondes dans lesquels se déroule l'action du cycle, le monde véritablement existant et celui du personnage principal. L'objectif est de mettre en exergue la responsabilité de l'individu pour le fonctionnement de la société, étant donné que la société représente une communauté consensuelle des individus.

Mots clés: communication culturelle, Stephen King, La Tour sombre, conte de fée (Propp), littérature anglaise, culture populaire, anthropologie

Primljeno / Received: 28.10.2019.

Prihvaćeno / Accepted: 4.12.2019.